KOKORO

Revista para la difusión de la cultura japonesa



Nº 5 2011

ISSN: 2171-4959

REVISTA *KOKORO*

DIRECTOR
Fernando Cid Lucas

JEFA DE REDACCIÓN
Irene Criado López

REDACTORES
Austin Brady
Carmen Dorado Fernández
Julio Mogollón Jiménez
Antonio Rodríguez González

Ilustración de portada: Dª Kumiko Fujimura

Maquetación: Helios De Rosario Martínez

Edita: Revista Kokoro
Imprime: Ricopy. C. / Santa Joaquina de Vedruna, nº9. C.P.10001 (Cáceres) Tlf. 927 626 101

DL: CC-47-2010

ISSN: 2171-4959

IMPRESA EN ESPAÑA – PRINTED IN SPAIN

EDITORIAL

Número 5 de *Kokoro*. Con una crisis feroz a cuestas, a la que no alcanzamos ver su fin, cada «pequeño» logro cultural se toma como una gran batalla ganada —aunque, con exactitud, no sepamos a quién—.

Número 5 de *Kokoro* y aquí y ahora la poesía más antigua de Japón, la que se encuentra recogida en el formidable volumen denominado *Man'yôshû*[1], y para presentárnosla tenemos el honor de contar con las certeras palabras de todo un especialista, Hidehito Higashitani, que, como el resto de autores, ha tenido a bien sacar tiempo para dedicarlo a esta humilde publicación.

Número 5 de *Kokoro* y están en estas páginas los poemas de los viejos emperadores y los de los soldados que hace siglos marcharon a guardar las fronteras del país; seña esto de que en el País del Sol Naciente la poesía fue, desde antiguo, propiedad de todos, que todos participaron de ella. Tal vez fuese por la belleza infinita del país, por la bondad de sus gentes o por la fusión armónica de ambos elementos, mas, he de confesar, que, incluso yo mismo, que no escribí nunca poemas, en el tren que me llevaba desde Asakusa hasta el aeropuerto de Narita para volver a España, con los ojos puestos en un paisaje bellísimo, tuve, como por un impulso, que escribir, apresuradamente y sobre un periódico, mi *haiku* de (transitoria) despedida:

Dejo Yamato,
en la niebla y ya con sus
caquis maduros.

Fernando Cid Lucas
Director de *Kokoro*

1. No quisiera olvidar aquí la pionera traducción y presentación crítica que de este título realizase en nuestro idioma el profesor Antonio Cabezas García en: *Manioshu: colección para diez mil generaciones*, Madrid, Hiperión, 1980.

El cancionero *Man'yôshû* y la tradición milenaria del *tanka* en la poesía japonesa

Hidehito Higashitani

Catedrático Emérito de la Kobe University of Foreign Studies

Introducción

El cancionero *Man'yôshû* es la colección de poesía japonesa de más antigüedad que ha llegado hasta nosotros. Marca el punto de partida de toda la poesía japonesa y, al mismo tiempo, ofrece una pauta común para todas las creaciones poéticas a lo largo de la historia milenaria de dicha disciplina en Japón. La antología consta de unas 4.500 piezas poéticas y abarca las piezas compuestas en el espacio de más de cien años, que va desde la segunda mitad del siglo VII hasta el año 759, aproximadamente, en que está fechada la última pieza poética de esta extensísima colección.[1]

Está dividida en veinte tomos, con una variedad múltiple, tanto en su aspecto formal como en su contenido. En cuanto a los primeros tomos —del primero al decimosexto— no se sabe quién fue el que se dedicó a la labor de compilación, mientras, respecto a los cuatro últimos tomos, el poeta Ôtomo-no-Yakamochi está considerado como posible compilador.

Respecto a su forma de expresión poética, en el cancionero se observan fundamentalmente tres tipos de versificación:

1. ***Chôka*** (literalmente 'poema largo'), que consiste en la repetición de la combinación de versos de 5 y 7 sílabas japonesas —o «moras» si se quiere— para terminar con tres versos de 5, 7 y 7 sílabas. Lo normal es que los versos sean de diez a veinte, más o menos, y al final de la obra se suele añadir un *tanka* —en este caso se llama *hanka*— a modo de resumen del *chôka* antepuesto. Se usa este estilo principalmente en los primeros tomos del cancionero, pero ya entrando en el siglo VIII se va disminuyendo su uso.

2. ***Tanka*** (que significa literalmente 'poema corto'), que consiste en una estrofa única con cinco versos ordenados por 5, 7, 5, 7 y 7 moras o sílabas japonesas.

3. ***Sedôka*** (que significa, literalmente, 'poema en que se repiten los primeros versos'), que consiste en la repetición de la primera estrofa de tres versos de 5, 7 y 7 sílabas, es decir llegando a formar los versos de 5-7-7-5-7-7 sílabas en total.

Características fonéticas peculiares del idioma japonés

La poesía japonesa, en su forma externa y en su versificación, ofrece una gran diferencia con respecto a la poesía escrita en otras lenguas, en español, por ejemplo. Si entendemos la poesía como el arte de coordinar vocablos según las reglas métricas establecidas en cada lengua, se podría decir, por lo menos según la tradición de la poesía occidental, que la rima y el ritmo deben constituir los dos elementos fundamentales para llevar a cabo esa tarea artística. Sin embargo, en la japonesa se cuida únicamente del segundo elemento —el ritmo— y en cuanto al primero —la rima— se hace generalmente caso omiso para seguir otra forma propia de versificación, ajustada con destreza a unas peculiaridades fonéticas de la lengua japonesa. Pero no hay que pensar que ese «descuido» de la rima se deba a una negligencia por parte de los poetas japoneses, sino que surge de la misma estructura interna de la lengua japonesa. En otras palabras: el japonés es una lengua que no está condicionada para producir el efecto poético a través de la rima y del acento tónico.

El japonés se caracteriza fonéticamente por la sílaba abierta. Es decir, prácticamente todas las sílabas —salvo algunas excepciones— terminan en una vocal, siendo el número de sílabas básicas sólo de unas cincuenta. Y, además, cada sílaba va marcando, mientras se pronuncia una frase, el ritmo con un compás regular. De ahí que el japonés hablado suene —sobre todo a los europeos— algo así como el disparo de una ametralladora repitiendo rítmicamente el ruido de: *tá-tá-tá-tá-tá*. Y esa sensación está producida por estas características fonéticas que acabo de comentar. Todo ello hace que el rimar resulte ser una tarea relativamente fácil para los poetas, lo que impide que esta tarea sea considerada como manifestación de su habilidad artística. Por tanto, por muy bien que se rime, no se puede esperar de ahí un golpe atractivo para los oyentes y consecuentemente empeñarse en esa labor carecería de sentido porque un poema realizado por esa vía puede resultar algo vulgar al oído de los japoneses.

Por este motivo, la poesía japonesa había centrado su atención en ordenar adecuadamente frases o versos con un número determinado de sílabas para proporcionar un ritmo ideal a la poesía. Allá por la temprana época de Asuka del siglo VII, vemos establecidas ya algunas de las formas poéticas que perdurarían hasta nuestros días, entre las cuales la más ideal y popular para componer una estrofa era la de 31 sílabas repartidas en cinco versos de 5, 7, 5, 7 y 7. Este es el estilo llamado *tanka* (literalmente, 'poesía corta') que mantendría su vida más de

mil años para llegar hasta nuestros días como la fórmula más popular y sólida de la poesía tradicional japonesa.

Así nació, hacia el año 780 de la era cristiana, el *Man'yôshû* (literalmente 'Colección de una miríada de hojas'), y le siguieron posteriormente el cancionero *Kokin Wakashû* ('La colección de la poesía antigua y la moderna') y tantas otras antologías poéticas a lo largo de la milenaria historia de la literatura japonesa.

Y junto con esta premisa en el aspecto fonético de la lengua japonesa, tenemos que aclarar debidamente el sentido lingüístico del término «sílaba» aplicado a la lengua japonesa. Cuando decimos que el *tanka* tiene el primer verso de cinco «sílabas», se debe entender, para ser más exacto, que consta de cinco «moras», es decir, de cinco compases. Veamos unos ejemplos para aclarar este punto.

Existe en japonés el sonido llamado *hatsuon* (撥音), que consiste en «una ene independiente» que, aun en el caso de que le siga una vocal, se pronuncia separadamente sin conexión alguna con esa vocal y se le concede el tiempo de un compás como una «mora» independiente. Por ejemplo, la palabra *han'ei* (prosperidad) se divide en cuatro sílabas de *ha-n-e-i* y no en *ha-ne-i*. Y mientras *London* en inglés se divide en dos sílabas *London*, en japonés la «ene independiente» tiene el valor de una mora y, por tanto, la palabra se pronuncia como: «ロンドン *lo-n-do-n*», con cuatro moras, es decir, con cuatro sílabas japonesas.

Lo mismo ocurre en el caso de *sokuon* (促音 la misma consonante repetida). Es decir, cuando una misma consonate se repite, se le concede el espacio de un compás, es decir una «mora». Por ejemplo, la palabra *sakka* (escritor 作家) se divide en *sa-k-ka*, con tres moras o sílabas japonesas.

El tercer caso es una vocal alargada (*chôon* 長音). Por ejemplo, la palabra *rôka* (pasillo 廊下) se pronuncia como *ro-o-ka*, con tres moras. En este artículo, esta peculiaridad la señalaremos con el signo de (^) puesto encima de una vocal.

Es decir, tanto *hatsuon* como *sokuon* y *chôon* tienen el valor de un compás o una mora y se cuenta como una sílaba más en la poesía japonesa.[2]

Temas principales del cancionero *Man'yôshû*

Hemos visto en el apartado anterior que el ritmo más idóneo para la poesía japonesa se consigue por la distribución bien efectuada de versos según el número de silabas. Y ahora, al examinar las tres formas más representativas de los poemas del *Man'yôshû —chôka*, *tanka* y *sedôka*—, vemos que ya en el siglo VII los poetas manifiestaban su preferencia por los versos compuestos por la combinación

de 5 y 7 ó de 7 y 5 sílabas. Y esta práctica llegaría a fascinar el oído a todo el pueblo japonés y se mantendría durante más de un milenio hasta llegar a nuestros días.

Si es así, es normal que surja la pregunta de: «¿Por qué los números favoritos de la sílaba tenían que ser de 5 y 7, y no de otros números? y ¿No podría haber sido, por poner un ejemplo, 4, 6 u 8 sílabas en vez de 5 o 7?» Esta preferencia de los poetas japoneses por las sílabas 5 y 7 y la razón por la que éstas resultan más agradables al oído de los japoneses están explicadas teórica y convincentemente por investigadores tales como el lingüista Takahashi Tatsuo, de finales del s. XIX, el crítico literario Doi Kôchi de principios del s. XX[3] o el lingüista actual Sakano Nobuhiko, por medio de la teoría llamada de «ritmo de compasillo» (o de compás de cuatro por cuatro).[4] Pero, por ahora, no vamos a entrar en esos pormenores.

Bien, pues centrando ahora nuestra atención en el examen del contenido de los poemas recopilados en este cancionero, lo primero que nos sorprende son las extensas gamas de autores que participan en este cancionero, empezando por los Emperadores y los miembros de la familia imperial, pasando por los altos y medianos funcionarios públicos, hasta llegar a los soldados rasos, a las muchachas jóvenes etc. Además, cubre una extensión geográfica muy amplia —para ser de aquella época de difícil comunicabilidad regional mutua— desde el País de Michinoku, al norte, hasta la región sureña de Tsukushi, con unos dos mil kilómetros de distancia por medio.

El cancionero está dividido, a grandes rasgos, según el tema que toca cada poesía, en tres apartados fundamentales: *Sômon* (manifestación del sentimiento íntimo), *banka* (elegías para los difuntos) y *zôka* (misceláneas).

Sômon tiene su sentido etimológico de 'correspondencia intercambiada entre los amigos' y los poemas catalogados en este apartado tratan en su mayoría del sentimiento amoroso hacia su amado o amada y están caracterizados, como es lógico, por su tono altamente lírico. *Banka* significa, originariamente, un canto que pronunciaban los que cargaban con el ataúd en un entierro, y en el *Man'yôshû* vemos diversas manifestaciones de dolor hacia las personas fallecidas, sin distinción de que sean personas conocidas o no conocidas por el autor. En este sentido, una de las características más destacables del grupo del *banka* es una serie de poemas denominados *kôro shininka* ('cantos para los muertos en plena ruta'), es decir las obras que están dedicadas a los que, desgraciadamente, han muerto de hambre y de sed durante el viaje y han sido abandonados a la intemperie. Kakinomoto-no-Hitomaro,

uno de los poetas más importantes de este período, tiene un *chôka* de una gran fuerza emotiva dedicado a un muerto abandonado en Samine, una isla del País de Sanuki.

Las obras catalogadas como *Misceláneas* contienen todas aquellas que no entran en los dos apartados anteriores y tratan, por ejemplo, del viaje oficial del Emperador o de alguna ceremonia oficial de la corte, amén de una cantidad considerable de temas de múltiple índole. Dentro del apartado de *zôka*, los poemas de los *sakimori* —soldados rasos reclutados para la defensa de las costas fronterizas del sur— ofrecen unas características muy interesantes por su lirismo, capaz de ser altamente valorado aún en nuestros días.

En resumen, en el *Man'yôshû* se tratan los temas con una amplitud increíble, como la contemplación y la descripción de algún pasaje que impresiona, el sentimiento nostálgico captado a través de la descripción de la Naturaleza, la descripción sentimental sobre el paso de las cuatro estaciones, el dolor originado por el amor no correpondido, la alegría del primer amor, la tristeza de los soldados que tienen que abandonar a los seres queridos, la dureza de una vida sin recursos económicos, etc.

Tres modos de expresión poética del sentimiento amoroso

Si examinamos con detenimiento los poemas que componen el grupo de *sômon*, se observan, a grandes rasgos, tres modos de expresión poética que utilizan los poetas del *Man'yôshû* para transimitir su sentimiento íntimo a los lectores. Y en esos tres modos de expresión artística de los poetas de los siglos VII y VIII podemos encontrar unas raices profundas fuertemente afianzadas en la mente del pueblo japonés, que llegan a ser unas características internas importantes, no sólo de la poesía japonesa sino también de la literatura japonesa en general, que llegan hasta nuestros días.

El primer modo de tratamiento de este tema consiste en expresar su sentimiento amoroso (sea familiar o de otro sexo) por medio de algún objeto concreto.

Veamos a continuación una muestra de esta técnica:

たらちねの　母が飼う蚕の　繭隠り　いぶせくもあるか　妹に逢わずして

(Tarachineno/hahaga kaukono/mayugomori/ibusekumo aruka/imoni awazushite)

Igual que los gusanillos de seda
que cría mi madre bajo su custodia,
yo, encerrado también en un estrecho capullo,
me siento ahogado
sin poder ver a mi amada.[5]

En este caso, el capullo del gusanillo sirve como símbolo del encerramiento a que está sometido el hijo por la imposición de su madre, que no le permite el encuentro con su adorada pareja.

El segundo modo es el de expresar su sentimiento amoroso de una manera clara y directa, sin recurrir a la ayuda de ningún objeto simbólico. Por ejemplo, esta pieza de una poetisa anónima:

朝寝髪　我は梳らじ　愛しき　君が手枕　触れてしものを

(Asanegami/ warewa kezuraji/uruwashiki/kimiga tamakura/fureteshi monoo)

Este pelo revuelto al levantarme por la mañana,
no me lo peinaré jamás.
Porque me lo has tocado tú,
¡oh, mi dulce amado!
al dormirme con tu brazo por almohada.[6]

O como éste:

今は我は　死なむよ我が背　生けりとも　我に寄るべしと

言ふといわなくに（大伴坂上郎女）

(Imawa wawa/shinan'yo wagase/ikeritomo/wani yorubeshito/iuto iwanakuni)

Ahora yo me voy a morir,
queridísimo mío,
porque nadie cree
que tú me favorezcas con tu amor
aunque yo siga viviendo.[7]

Estos dos poemas manifiestan, con una ingenuidad y sencillez asombrosa, el fortísimo sentimiento amoroso de una mujer hacia su amado. De esta manaera, las poetisas de los siglos VII y VIII se nos presentan aquí con una vitalidad arrolladora, que ya presagian las poetisas modernas de comienzos del siglo XX, como Yosano Akiko por ejemplo.

El tercer modo, más sutil, es el de expresar su sentimiento amoroso sugiriéndolo a través de una metáfora y evitando manifestarlo expresamente.

Por ejemplo:

ぬばたまの　その夜の梅を　た忘れて　折らずに来にけり　思いしものを

(Nubatamano/sonoyono umeo/ tawasurete/orazunikinikeri/omoishi monoo)

Ôtomo-no-Momoyo

Aquella flor de ciruelo preciosa
¡Ah, la de aquella noche!
Me descuidé y me vine sin cortármela.
Pensar que yo la adoraba.
¡Qué lástima! [8]

En este caso, «flor de ciruelo preciosa» simboliza la mujer amada y lamenta no haberla hecho suya aquella misma noche.

La postura de no decirlo todo y dejar que los receptores completen una obra artística, ayudados por la fuerza sugestiva que ella encierra, fue y sigue siendo a lo largo de toda la historia del arte japonés una de las características importantes que constituyen los pilares fundamentales del sentido estético del pueblo. Y no deja de ser muy sugestiva e interesante aquella leyenda tradicional del ar-

tista japonés que pintó un minúsculo pájaro en un rincón del lienzo, dejando la mayor parte de espacio en blanco, y que ante la protesta de su patrón americano, que pidió que el pintor llenase ese gran hueco que había dejado, contestó impertérrito: «La obra tiene que quedar así, tal como la he pintado. Porque si no, el pobre pajarillo no tendría espacio para volar libremente.»[9]

Esta larga tradición artística japonesa, que ya hace su primera aparición en el *Man'yôshû*, también llegaría hasta nuestra época, pasando por el maravilloso mundo del *haiku*, lleno de fuerza sugestiva, creado por Matsuo Bashô en el siglo XVII y sus seguidores.

El lirismo profundo en los poemas de *sakimori*

Dentro del apartado de *zôka*, los poemas escritos por los *sakimori* ofrecen unas características muy interesantes por su tenue lirismo, que sigue vigente aún en nuestros días. Estos soldados *sakimori* fueron reclutados principalmente en la región del Este para ser enviados a las costas fronterizas con Corea y China y estaban obligados a permanecer tres años antes de poder regresar a su lugar de origen. En el último tomo XX del cancionero tenemos unos 80 poemas de este tipo, y la mayoría trata de la triste separación con los seres queridos a los que los jóvenes reclutas tuvieron que dejar atrás para cumplir con su deber, amén de los recuerdos de la vida diaria en la región del Este.

El compilador, Ôtomo-no-Yakamochi, ordenó a los soldados que iban destinados rumbo a las regiones fronterizas que presentaran sus poemas con el tema de su partida hacia el Oeste. Según las notas hechas por el compilador, se habían presentado unos 160 poemas, de los cuales el compilador seleccionó la mitad para la antología.

我が妻は　いたく恋ひらし　飲む水に　影さえ見えて　よに忘られず

(Wagatsumawa/itaku koirashi/ nomu mizuni/kagesae miete/yoni wasurarezu)

Muerta de añoranza
debe de estar mi amada mujer.
Porque, cuando bebo agua,
ella aparece reflejada en la superficie
y no puedo nunca olvidarla.[10]

韓衣　裾に取り付き　泣く子らを　置きてそ来ぬや　母なしにして

(Karakoromo/susoni toritsuki/nakukorao/okiteso konuya/hahanashinishite)

¡Ay, aquella túnica que yo llevaba en casa!
Agarrados a mí por las faldas
no dajaban de llorar mis hijitos...
Y tuve que dejarlos solos,
siendo huérfanos de madre sin amparo.[11]

Se ve clarísimamente que los poemas arriba citados, lejos de manifestar su espíritu bélico de soldado, se mantienen fieles a su sentimiento humano y declaran su tierno amor hacia los seres que-

ridos. Al considerar que estos poemas están hechos por unos simples soldados reclutados de los pueblos del Este, no podemos dejar de sorprendernos ante la alta calidad poética que contienen estos poemas. Este es un hecho muy esclarecedor para comprender que el *tanka* y los otros modos de la poesía japonesa ya constituyen en esta época temprana de la corte de Yamato del siglo VIII una constante cultural del pueblo en general, y esta tradición llega hasta nuestro tiempo sin sufrir transformaciones importantes.

Desarrollo del *tanka* en el *Kokin Wakashû* y su evolución posterior

Unos 150 años después del *Man'yôshû*, hacia el año 905, aparece el *Kokin Wakashû* ('La colección de la poesía antigua y la moderna') bajo la orden expresa del emperador Daigo, con el poeta Ki-no-Tsurayuki como compilador principal. En este cancionero, el sentimiento lírico que caracterizaba a su antecedente se hereda por completo con la estilización más sutil, que coincide con el ambiente refinado de la corte de Kioto del período Heian (794–1183). Se pone mucho énfasis en la descripción de la Naturaleza, sobre todo con el tema del paso de las cuatro estaciones con una técnica muy sofisticada.

Veamos ahora un ejemplo:

あききぬと めにはさやかに 見えねども 風のおとにぞ おどろかれぬる

(Aki kinuto/meniwa sayakani/mienedomo/kazeno otonizo/odorokarenuru)

Aunque por la vista
no se percibe todavía con certeza
la llegada del otoño,
un soplo fresco de brisa
me acaba de dejar impresionado.[12]

Es un *tanka* muy conocido, obra de Fujiwara-no-Toshiyuki, que en el primer día de otoño del calendario describe la sensación de asombro al percibir la llegada del otoño por vía oral, aunque por la vista sólo sigue percibiendo el ambiente de verano. Se podrá decir en este caso que la descripción de la Naturaleza es bastante conceptual y sofisticada, más que una simple transcripción del paisaje. Esta pieza poética nos recuerda una conocida historieta tradicional de aquellos tres bonzos que comentan al ver un sauce llorón mecerse al viento con elegancia. El bonzo más jóven admira la elegancia del moviemiento del árbol y dice: «¡Qué elegancia tiene el sauce que se mueve al viento!». Entonces, el segundo menos jóven le señala su falta de entendimiento filosófico diciendo que el que mueve no es el árbol sino el viento. Y, finalmente, interviene el mayor y más veterano para advertirles de que los dos están equivocados y concluye: «Lo único

que se mueve ahora es vuestro corazón y no el árbol ni el viento…». Lo que pretente describir Fujiwara-no-Toshiyuki es, evidentemente, esa pequeña conmoción que siente en el corazón el poeta sutil, más que una simple descripción del viento que sopla. En cuanto a la forma de versificación poética que se observa en este cancionero, es de notar, en relación con la del *Man'yôshû*, que ya en esta época decaen visiblemente la forma del *chôka* y la del *sedôka*, y la única forma que mantiene su vigencia es la del *tanka*.

Y, posteriormente, hacia el siglo XVI, hace su primera aparición una nueva forma de poesía japonesa, basada en aquella forma tradicional del *tanka*, pero abreviándola. Me refiero al *hokku*, o el *haiku*, como llegaría a llamarse más tarde, con su escueta forma poética compuesta por medio de las 17 moras o sílabas japonesas distribuidas en tres versos con 5, 7 y 5 sílabas respectivamente. Esta nueva modalidad nace gracias al auge del *renga* (literalmente, 'poema encadenado'), que entre la nobleza y la nueva clase predominante de guerreros se practicaban con fervor.

El *haiku* sigue la tradición establecida en parte por el *Man'yôshû* y ampliamente desarrollada por el *Kokin Wakashû* de la descripción de la Naturaleza. Se pone un énfasis especial en escoger el tema del paso de las cuatro estaciones del año con su *kigo*, es decir, algún símbolo que denote una de las cuatro estaciones del año, código establecido en el arte del *haiku*. Y debido a su limitado número de versos, la descripción de la Naturaleza suele ser sencillísima, pero encerrando allí, con sutileza, la emoción artística y el pensamiento íntimo del poeta. Por tanto, lo más normal es, a través de una descripción rápida e instantánea de un detalle de la Naturaleza —flores, ríos, montañas, por ejemplo— dejar que el lector capte por vía artística o de una manera intuitiva lo que realmente pretende expresar el poeta. Es decir, que lo único que hace a primera vista un *haiku* es describir la Naturaleza sin manifestar abiertamente lo que lleva el poeta dentro.Así, pues, el lector, a la hora de enfrentarse con el poema, resulta algo penoso y difícil 'descifrar' lo que pretende expresar el poeta. Seguramente esta es una de las características más distintivas que se transmite y se deriva de aquella antigua tradición de «no expresarlo todo y dejar que el lector complete una obra artística por vía sugestiva», como hemos visto anteriormente con el *Man'yôshû*.

Transición *Meiji* y comienzo de la nueva etapa de renovación

Con la llegada de la era Meiji (1868), cuando el país abre sus puertas hacia el exterior, las olas de modernización se hacen patentes en todos los aspectos de la vida japonesa. También dentro

del mundo literario empiezan a manifestarse nuevas voces que piden la «modernización» de la poesía japonesa, alegando que tanto el *tanka* como el *haiku*, con las fórmulas tradicionales de su limitado volumen, no pueden servir para expresar las ideas y el pensamiento que exige la nueva época moderna. Sin embargo, también promovidos por ese deseo de modernización, algunos teóricos del *tanka* y del *haiku* intentan encontrar una nueva forma de expresión poética para la poesía japonesa.

Masaoka Shiki (1867-1902) es el gran innovador del *haiku* y del *tanka*, y pretende acabar con el amaneramiento de estas dos disciplinas procurando encontrar la sensibilidad artística en nuestra vida diraria, a primera vista anodina, e imitar fielmente la realidad como es, tomando a los poetas del *Man'yôshû* como modelos a seguir.

En esta nueva época de modernización del *tanka* y de la poesía japonesa en general, fue notable la labor que desplegaron los poetas pertenecientes a la revista *Myôjô* (que significa 'Planeta Venus'), fundada hacia 1900 por la iniciativa del poeta Yosano Tekkan. En cuanto a la renovación del *tanka*, se pretende introducir la corriente del espírtu romántico europeo, buscando una feliz combinación del mismo con la finura del clasicismo japonés, cuya tradición se remonta hasta el cancionero *Man'yôshû*. En esta revista hace su aparición la poetisa Yosano Akiko (1878-1942), esposa del fundador de la revista, con sus *tankas*, que fueron recibidos con gran asombro y entusiasmo.

やは肌の　あつき血潮に　ふれも見で
さびしからずや　道を説く君

(Yawahadano/atsuki chishioni/furemomide/kanashi karazuya/ michio toku kimi)

Sin que te atrevas a tocar ni siquiera
la blanda piel que luzco,
y que encierra este ardiente bullicio de sangre,
¡Ah, triste de ti,
que sólo sermoneas para dar lecciones de vida!

Junto con una fuerte nota de protesta contra la moral convencional establecida de la sociedad, esta pieza recuerda claramente los versos de las poetisas del *Man'yôhû* de libre inspiración y de fuerte impulso emocional. Y, evidentemente, acusa una fuerte influencia de la tradición, consciente o inconscientemente, en su modo directo de manifestar el sentimiento íntimo, como hemos visto antes al hablar del *Man'yôshû*.

La perenne popularidad de la poesía tradicional

Los discípulos de Masaoka Shiki reunidos bajo la revista *Araragi* (literalmete 'Árbol de tejo') (1908-1997) desempeñan un papel importante en el desarrollo del *tanka* en la primera mitad del siglo

XX. Y después de la Segunda Guerra Mundial, hacia los años 60, surge un grupo de poetas que siguen su labor a través de la minuciosa descripción de su mundo interior y de los acontecimientos cotidianos con una nueva sensibilidad y un nuevo método de acercamiento a la realidad, con una fuerte inclinación a la tradición milenaria del *Man'yôshû*.

Parece que hoy en día la popularidad de la poesía tradicional —tanto del *tanka* como del *haiku*— va todavía en aumento. Las sociedades o grupos de amateurs que se dedican a crear sus obras y a publicar revistas alcanzan a una cifra increíble. Se podría decir, sin miedo a exagerar, que prácticamente todos los japoneses han creado por lo menos un *haiku* o un *tanka* en las aulas de Lengua Japonesa durante su vida colegial. La poesía no es patrimonio privativo de una clase intelectual privilegiada, sino de todas las escalas sociales. Cada semana todos los periódicos importantes suelen dedicar una página entera para la publicación de los *haikus* y *tankas* enviados por los lectores, que son seleccionados por poetas de fama. De esta manera, tanto el *tanka* como el *haiku* siguen siendo unos instrumentos muy asequibles a los japoneses de todos los niveles culturales para expresar su estado de ánimo o una parcela de la realidad del mundo circundante. No hace falta que todas estas obras aparecidas en la prensa sean de alta calidad literaria. Recordemos que, allá en la lejana época del cancionero *Man'yôshû*, los soldados enviados a las zonas fronterizas fueron capaces de escribir aquellas piezas maravillosas y la mitad de ellas fueron desechadas por su falta de calidad literaria, sobreviviendo otra mitad incluida en el cancionero hasta nuestros días.

Las principales características que vemos en los poetas antiguos —la fuerte dosis de lirismo al expresar su estado de ánimo, la detallada descripción de la realidad circundante etc.— siguen caracterizando la poesía japonesa aún en este mundo «globalizado» del siglo XXI y realmente es algo sorprendente que la combinación de estrofa de 5-7-5-7-7 sílabas haya seguido y siga manteniendo su vigencia a lo largo de estos mil trescientos años sin ninguna interrupción.

Es muy conocida la fuerte inclinación que sentían hacia el *Man'yôshû* los jóvenes soldados japoneses durante la Segunda Guerra Mundial, con más de mil años de diferencia por medio, que lo leían como su libro de «cabecera» y que lo consideraban como su último compañero en su viaje hacia la muerte.[13]

Concluyo afirmando que la poesía tradicional ha echado hondas raices en el concepto estético y en la mentalidad, junto con el fondo altamente lírico y la sensibilidad emocional que constituyen la idiosincrasia tradicional del pueblo japonés.

Notas

1. Se refiere a un *tanka* de Ôtomo-no-Yakamochi en el que se felicita el Año Nuevo del calendario lunar del año 759. Tomo XX, canto 4516.

2. SAKANO NOBUHIKO（阪野信彦）: «Shichigo-chô no nazo wo toku» (『七五調の謎をとく』), Taishukan, Tokio, 2004 (5ª ed.), p.12 y las siguientes.

3. Me refiero al libro de Takahashi: «Kokugo On'in Ron» (『国語音韻論』), 1932; y al de Doi: «Bungaku Josetsu» (『文学序説』), 1922.

4. SAKANO NOBUHIKO, *op.cit.*, p. 67 y las siguientes.

5. *Manyôshû*, tomo XII, canto 2991.

6. *Idem.*, tomo XI, canto 2578.

7. *Idem.*, tomo IV, canto 684.

8. *Idem.*, tomo III, canto 392.

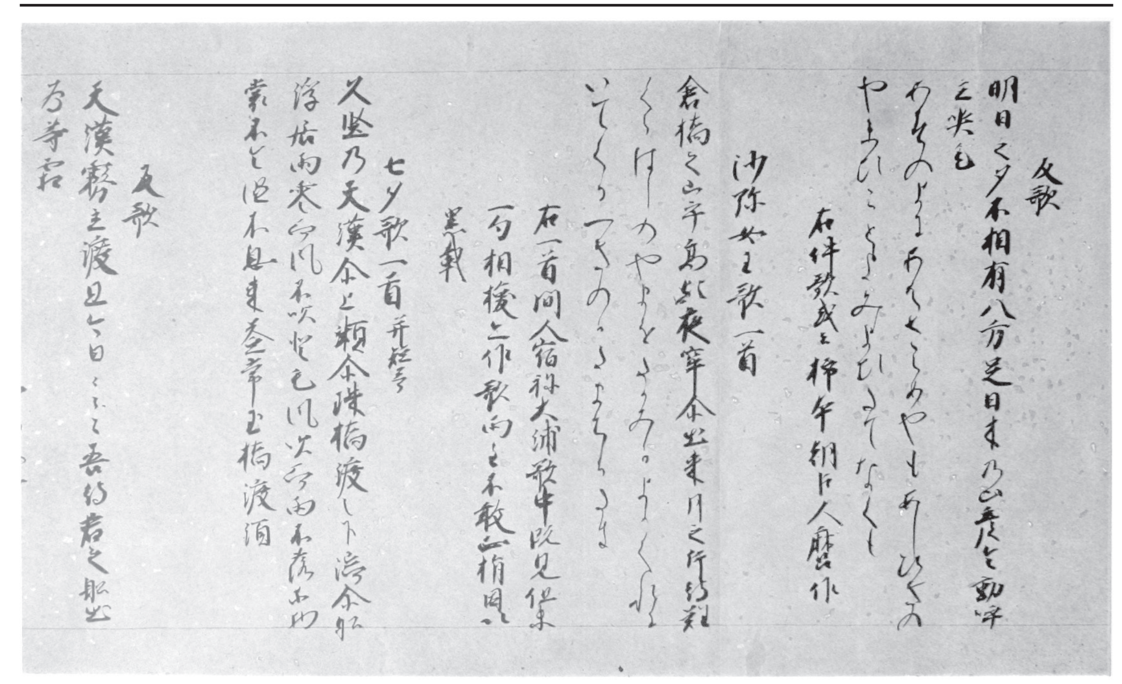
9. ROBERT A. ROSENSTONE: *Mirror in the Shrine: American Encounters with Meiji Japan* (Versión japonesa), Heibonsha, Tokio, 1999, p. 272.

10. *Manyôshû*, tomo XX, canto 4322.

11. *Idem.*, tomo XX, canto 4410.

12. *Kokin Wakashû*, tomo IV, canto 169. Obra de Fujiwara-no-Toshiyuki.

13. Esta inclinación se puede comprobar a través de las descripciones que aparecen en la novela *Kumo-no-Bohyô* (『雲の墓標』*Epitafio en las nubes*, 1956) de Agawa Hiroyuki, en: *Shûyôjo-kara-kita Isho* (『収容所から来た遺書』 *Testamentos llegados del campo de concentración*, 2002), de la escritora Henmi Jun y en otros tantos testimonios de la última conflagración mundial.



Detalle del vol. 9 del *Man'yôshû*.
Fuente: Catálogo del Tesoro Nacional de Japón, vol. 3 (1955).

Número patrocinado por:

